

國學院大學学術情報リポジトリ

齋藤緑雨「かくれんぼ」論：〈芝居〉という装置

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 齋藤, 樹里, Saito, Juri メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000630

齋藤緑雨「かくれんぼ」論

— 〈芝居〉という装置 —

齋藤樹里

一、はじめに

齋藤緑雨の『かくれんぼ』（明治24年7月）は、春陽堂の新作小説叢刊『文学世界』の第六巻として書き下ろしで出版された。〈緑雨醒客〉の署名が付された本篇には、初心な若旦那・山村俊雄が芸者たちとの交渉を通して色恋の沙汰を知り、「名代の色悪」へと変貌していく過程が描かれる。今日新聞の社長、小西義敬に連れられて吉原・柳橋で覚えた芸者遊びの体験が生かされているといわれ、言文一致体で書かれた「油地獄」（国

会）明治24年5〜6月）とともに緑雨の代表的な花柳小説である本作は、既に辛辣な批評家として新聞紙上に名を馳せていた緑雨を、小説家として改めて文壇に知らしめた。

引用や掛詞、縁語、地口に満ちた緻密なその文体は、新時代の文学者として言文一致体を獲得・確立しようと格闘する同時代文学者たちの動きと些か異なっている。それは、題材や物語内容も同様であろう。

前時代に回帰するかのような、謂わば〈戯作〉性とも呼べるものを巡って、発表時から現在に至るまで本作の評価は二分している。時代の潮流に逆らう、緑雨の江戸趣味が発揮された作

としてその「反近代」性が肯定的に評価され得る半面、描かれる内容・人物が類型的であるとして「個人」や「心理」の描写の欠如という「前近代」性を読み込むことも可能なのだ。

むろん、このような見方は緑雨の文学史的な位置付けを考える上で妥当かつ有効である。しかし、「前近代」「反近代」という言葉の指し示すものは、検討しておく必要がある。つまり、本稿が投げかけたいのは、「かくれんぼ」はむしろ「近代」的な物語なのではないかという問いである。「近代性」検討の端緒として、本稿では、ともすれば「前近代」的要素とみなされてしまいがちな〈芝居〉の引用に着目する。

本格的な検討に入る前に、まずは「かくれんぼ」がどのように受容されてきたのかを確認していく。

二、同時代評／先行研究

緑雨の歿後に刊行された明治著名人へのインタビュー集である『唾玉集』¹において、緑雨は創作の動機を以下のように回想している。

彼の頃（二十四年）色つばいものと云へば、硯友社の受持

で、其れが奈何だと云へば、例の佳人才子を少々向きを變へたばかり、何でそんなものが色つばいものか、と云ふやうな料簡と、今一つは、其の頃はやつた恋は神聖だといふ説が癪にさわつたこと、此の外に又、あれを書く氣に自分させたのは、魯文以来、千篇一律になつた芸娼妓ものが、猥褻だと云ふんで排斥されてゐましたネ、此の風潮に対してヤケにさかさまに出かけて見やうと思つたので、芸娼妓だつて恋を知つてゐるし、人間らしい所もあると云ふのを見せてやらう、と云つたやうなつもりで、『かくれんぼ』の如き途方もないものを書いたが、

要するに、「かくれんぼ」には硯友社・北村透谷をはじめとする同時代文学や、芸娼妓ものの排斥という当時の傾向への批判を込めて執筆されたことが明かされているのだ。むろん、これは「かくれんぼ」執筆から幾分時間が経過してからの回想であり、同時代評の力学が働いているため、全面的に信用するには慎重を要する。そこで、ここでは、作者の側から見れば、「かくれんぼ」が世の中への批判という方向性を有していたことを確認しておくに留めたい。但し、この作者の言説は、研究史に影響を与えたという点で重要である。というのも、後に見るよ

うに、作者の批判意識が作品にいかに出出されているかという問題が論点の一つとなっていくからである。

続いて、同時代評を見てみよう。無署名「文芸時評」²では、「軽薄なる文字、此の上もなし。何処に妙味があるや更には分らず。平々凡々の猥褻小説と謂ふべし」と手厳しい評価が下されている。また、F. C. A「かくれんぼ」³では、「山村俊雄なるものは情浅く意思弱き軽薄男子にして罵るの価値あらず」と俊雄が評価され、「国会新聞」に小説「油地獄」あり、其觀察極めて深刻鋭利にして能く山村俊雄如き軟弱男子の墮落を細写せり。其著者登仙坊なるもの緑雨の分身なりと聞く。芳し緑雨にして登仙坊の觀察点を誤らず山村俊雄にシンパシーを起したるならむ」と「油地獄」との比較を通して「かくれんぼ」の描写に否定的な見解を示している。また、無署名「かくれんぼ」⁴では、「元より此作ハ人物の性質を先にしたる作にあらねバ主人公の俊雄が浮上りになつてゐるにハあらず小春も冬吉も只ぼツと見えるばかりなれど若しそれをわるいといはバ五人女も一代女も同じ非難をまぬがれがたし甘い」とこの作の主眼を読み解いている。

このように、同時代評では、「妙味」、つまり「觀察点」や細

かな「描写」の欠如、「人物の性質」には主眼が置かれていないことが既に指摘されている。

この見解は、昭和の「かくれんぼ」評価にも引き継がれていく。たとえば湯地孝「解説」⁵は「かくれんぼ」を「通の文学」と位置付けながら、本作が「主人公の成行・彼を取巻く女達の人物や心理」よりも、「成行や人物によつて成立つてゐる世界を描かうとしてゐる」と指摘し、「花明柳暗の巷の表裏を、芸者と客との交渉の種々相を描き出し、そこにいろいろの場合や關係をくつきりと展開して見せ、以て遊びなるものがどういふものであるかといふ、その間の消息を、作全体の上から伝へやうとしてゐる」と説いている。また、伊藤整「近代日本人の発想の諸形式」⁶は、「悪の勝利であり、善悪の区別感の喪失であり、愛情や真実よりもハズミや気転や擬悪主義が人間をより深く左右する、という認識がこの短篇に盛られている」と指摘している。つまり、「かくれんぼ」では成行や人物・心理といった個人や個ではなく「世界」を、そして「遊び」を描写しているという見方がなされ、その物語内容の「悪」や「擬悪主義」が論点の一つとなっているのである。

平成に入つてからは、緑雨が『唾玉集』で言及していた批判性・批評性へと眼が向けられるようになる。池田一彦論⁷では、

『かくれんぼ』は現代文学・思潮への小説の形をとった「批評」なのである。主題・題材だけでなくそこに盛られた思想や特異の文体全体が、一つの批評としての反時代的な現代小説を形成している」とし、「言文一致に端を発して所謂近代的文体が漸くその形を整えつつある時期、『かくれんぼ』の批評性・反時代性を最も強く保証するものは、第一にその文体であつたと言つてよいように思う」と述べている。

また、河合恒論⁵⁾では、「意識的な雅号の使い分けが可能にした批評家〈正直正太夫〉から小説家〈緑雨醒客〉への批評という形式は、自己の相対化を文字どおり構図として顕現させたという点で、緑雨の自己批評の姿勢を他の緑雨のどの序文よりも如実にうかがわせる」とし、〈叙〉から『かくれんぼ』が文壇の流れに逆行するものであることを充分すぎるほどに認識する緑雨の眼差し」と「それでもなお、あえてこのような作品を書いていくことを改めて選択した緑雨の姿勢」を読み取っている。さらに、栗飯原匡伸⁶⁾論は、『かくれんぼ』において、俊雄の物語を基調としながらも、あえて特定の人物造語や具体的な心理描写をせず、人物を特定の〈個〉から解放し、そして類型として引用を多彩に織り込み、人間を系統立てて捉え、俊雄を物語と古典演芸のテクストの中を自由に往還させること

で、登場人物を超えた普遍的な人間の本質を鋭く照射していくことを意識したのではないだろうか」と述べ、『かくれんぼ』における江戸趣味や江戸回帰には、取り残された戯作者という緑雨の限界などではなく、むしろ実体のついてこない急速な荒唐無稽な変化に対する緑雨の強い批判的姿勢のあらわれを認めることができる」と評価している。

このような先行研究は、『かくれんぼ』の「批評」や「批判」の内実が両義的であることを示している。つまり、一方では緑雨の自己批評・自己批判として、他方では緑雨が他者を批評・批判するものとしてこの物語は享受され得るのである。さらに、人物造型や心理描写が意図的に排除されていることも読み解かれている。

先行研究からは、『かくれんぼ』の評価が二分していることが確認できる。つまり、「人物の性質」や「心理」描写の欠如、類型的であるという点に「前近代性」を見出しこれを批判する方向と、時代の潮流に逆らい、明治24年という時代に非・言文一致体で書かれていることを「反近代性」の表出として肯定的に受け取る方向である。「前近代」と取るか「反近代」と取るかは議論の分かれるところだが、結局、両者はこの物語が近代ではないという意識に裏打ちされている点で一致している。こ

れに對し、本稿が示したいのは、「かくれんぼ」の「近代性」という新たな側面である。

近代小説が成立したいま、「かくれんぼ」から個人および「心理」の欠如を読み取り、内容や題材のみならず引用や掛詞、縁語、地口に満ちた緻密なその文体に緑雨の「前近代性」や「反近代性」を事後的に見るのは容易い。しかし、明治二十年代という特殊性を考え併せれば、近代文学の正統と見做されることのない「かくれんぼ」には、日本の近代小説がその成立の過程で切り捨てていったものの一端を窺うことができよう。

また、この物語を類型的だというためには、まずその類型の内実を検討しなければならぬ筈である。少し先廻りになるが、「かくれんぼ」の物語内容を確認すると、そこには類型から遊離する描写が数多く見られるのだ。

「かくれんぼ」は実に、歌舞伎・浄瑠璃といった当時の〈芝居〉の引用に満ちている。典拠を明らかにする先行論や注釈¹⁰⁾は示唆に富むものの、〈芝居〉の内容にまで踏み込んだ読解には至っていない。主人公俊雄が準えられる〈芝居〉を精査すると、彼の自己に対する認識と他者が彼を眼差す認識の「皮肉」なまでの乖離が浮かび上がる。とすると、従来、欠如が指摘されてきた「個人」や「心理」の描写は、〈芝居〉の引用という形で丹

念に書き込まれていることになる。

本稿では、前近代へと回収されがちな〈芝居〉を本作がいか

三、「かくれんぼ」の時代性

「かくれんぼ」の前近代性が取り沙汰される一つの要因として、その文体が挙げられよう。そこで、本作の文体の特異性を考えるために、まずは言文一致体について確認したい。言文一致体とは、周知のとおり、話しことばと書きことばを限りなく一致させていこうという試みから生まれた文体を指す。新文体の確立を目指す言文一致運動は明治十年代終盤に隆盛を極め、様々な理論書や実作が誕生した。¹¹⁾

そのような流れの中で、明治24年に本作は成稿される。こうしてみると、新時代の文学として言文一致体を獲得し確立しようとする気運とまるで逆行するかのような位置に、緑雨の、あるいは「かくれんぼ」の文体はあるように思われる。事実、馬緑雨が同時代の作家たちとは些か異なる位置にいたことを、馬

場孤蝶は後に証言している。^⑩

明治二十二、三年頃からして、新文壇にさへもう二三の団結ができてゐた。硯友社派、早稲田派、民友社派などがその主なものであつた。緑雨君はその執れにも属して居らず、当時では、それらの新文学者からは蔑視されてゐたところの旧戯作派の畑に近い小新聞の雑報記者の間から身を起して、独力、独歩で、当時の大作家として実力と地位とを獲得した人である。それで、緑雨君の作物には、その文体に於て、その取材の方向に於て、当時の文学の中では、極めて特異なる個性が顕然と表はれて居る

但し、緑雨の花柳小説である「油地獄」(「国会」明治24年5(6月)では、言文一致体が採択されている事実を併せて考えて置くべきであろう。緑雨は、言文一致体を書かなかつた、あるいは書けなかつたという訳では決していないのだ。

さらに、注意しなければならないのは、非・言文一致体を採択する緑雨の態度が、時代への反発であるとは単純には受け取れないという点である。

というのも、明治21年頃から、急進的な欧化主義政策への保

守的反動として国粹主義が台頭していたからである。たとえば、三宅雪嶺・志賀重昂・杉浦重剛らは政教社を設立し、機関誌「日本人」で国粹保存主義を唱え、西洋文化を咀嚼した上で摂取すべきであると主張した。同年、陸羯南も新聞「日本」を創刊し、国民主義を主張している。さらに、文壇においても、明治22年秋ごろから、西鶴調の雅俗折衷体が流行するなど、各界で欧化主義の見直しが行われていた。これは、(芝居)の場合も同様である。政府による歌舞伎の高尚化・近代化の要請を受け、明治19年に末松謙澄らにより演劇改良会が結成され、実証的な時代物や残酷・猥雑な場面を省いた世話物の上映が目指される演劇改良運動が行われていたが、これも明治23年頃には収束し、成功したとは決して言えなかつた。つまり、見方を変えれば、緑雨の作品や文体は、そのような同時代の動きの反映であるとも受け取れるのである。

むしろ、反発の時期は長く続かず、不平等条約改正実現のために再び欧化政策が推し進められるようになるのだが、「かくれんぼ」執筆時は、ちょうどそのような反動の時期に位置していたことは押さえておくべきであろう。

緑雨が文体に意識的な作家であつたことは疑いようがない。たとえば、先述した『唾玉集』^⑪では、「一体綿密でありますか

ら校正が喧しくて、同じ「し」といふ仮名でも句の初めへ出るのは「志」に直すとか同じ「は」の字でも「ワ」と訓む所は「ハ」を嵌めるとか、斯んな事には非常に注意をされました」と回想されているように、緑雨は文体、文字に対して非常に繊細なこだわりを見せている。

言文一致運動の揺れ動きの中で、緑雨が実際に新文体を試みていたこと、その上で敢えて「かくれんぼ」において文語体という非・言文一致体を選択されたことは重要であろう。そして、本稿では、緻密な積み上げを必要とするこの文体の採用と〈芝居〉の引用の問題が少なからずかわっているのだと読み解きたいのである。そこで、〈芝居〉の引用に焦点を当てながら、「かくれんぼ」の文体の特徴を検討していきたい。

四、〈芝居〉の引用（Ⅱ）「記憶」

「かくれんぼ」という作品名自体が、既に〈芝居〉を彷彿させるものである。題名、さらに花柳界を舞台にしているという設定から、〈芝居〉に造詣が深い読者であれば、直ちに、「仮名手本忠臣蔵」「二世竹田出雲・三好松洛・並木千柳、寛延1年初演」の七段目、「祇園一力茶屋の場」の発端を思い出すであ

ろう。

敵の目を晦ますために祇園町の廓で遊蕩する大星由良助。酩酊して千鳥足の由良助は、目隠しをされた状態で、「へ由良鬼や 待たえ 手の鳴る方へ」という唄と手を叩く音を頼りに大勢の遊女や太鼓持ちらを追いかける。「めんない千鳥」俗に「かくれ鬼」とも呼ばれる賑やかなこの幕開きは、廓遊びの華やかさが絵巻物のように展開される印象的な場面であるが、花柳界で行われるかくれんぼという行為は、このように華やかでありながら艶かしい、座敷での遊戯を想起させる効果を持っている。

本作は、直接的な〈芝居〉の引用に満ちている。本文の検討に入る前に、まず、ここで引用という言葉について整理しておきたい。ここでの引用とは、作者である緑雨、正確には正直正太夫という署名が使われているのであるが、彼が「初学小説心得」¹⁾の中で用いた「記憶」という概念と一致している。正太夫は、「習うて得る」引用を「記憶」とし、「記憶ハ小説作者の必ず具備すべき条件なりとす」「記憶は小説を産む」「正太夫は記憶を一の学問と心得たり」と述べているが、本稿では、このような意味で用いられる行為を仮に引用と名付けておくことにしよう。

ちなみに、この正直正太夫という筆名も、〈芝居〉である「伊

勢音頭恋寝刀」「近松徳三、寛永8年初演」の第二幕、「太々講の場」の登場人物に由来する。第二幕は、通して上演されない限り殆どかかることのない場であるため、あまり馴染みがないかもしれない。神官正太夫は、悪計をめぐらすものの愛嬌があるコミカルな役どころではあるが、〈芝居〉の本筋からすれば決して重要なポジションではない。そのような人物に自らを準えて批評を行っていく縁雨からは、批評家としての彼の戦略が透けて見えるのだが、批評家正直正太夫に関する考察は本稿の主題から逸れるのでここまでに留めておく。

さらに、〈芝居〉という言葉も整理しておく必要がある。「かくれんぼ」本文にある「団十菊五を島原に見た帰り」という物語の内容から、本稿では〈芝居〉として主に歌舞伎を想定しているが、浄瑠璃・狂言・舞踊などをも含む総合的な演劇形式を指し示すため、本文中の言葉(今日観た芝居咄)を用いて〈芝居〉と表現している。ここでの〈芝居〉とは、戯曲・狂言台本のみを指し示すのではなく、語られ、歌われ、演じられる、その音・目・耳を動員して役者と観客によつて〈場〉が形成される演劇様式としての〈芝居〉を指していることを強調しておきたい。⁽¹⁵⁾

さて、「かくれんぼ」の冒頭は以下のように始まる。

秀吉金冠を戴きたりと雖も五右衛門四天を着けたりと雖も猿か友市生れた時は同じ乳呑児なり太閤たると大盗たると聲が聞かば音は異なるまじきも変るハ塵の世の虫けらどもが栄枯窮達一度が末代とは阿房陀羅経も亦之れを説けりお嘶は山村俊雄と申すふところ育ち団十菊五を島原に見た帰り途飯だけの突合と兎在る二階へ連れ込まれたがそもくの端緒

「かくれんぼ」の語りが、明らかに〈芝居〉から始まっていることが分かるだろう。「秀吉」と「五右衛門」は、「楼門(金門)五三桐」「初代並木五瓶、安永7年初演」・「木下蔭狭間合戦」「若竹笛躬ほか、寛永1年初演」といった〈芝居〉で敵同士とされている。「金冠」つまり権威・富の象徴を戴く「秀吉」と「四天」、つまり大盗賊を象徴する歌舞伎の衣装を着用する「五右衛門」が、出生時には共に同じ「乳呑児」に過ぎなかったことに加え、「太閤」(タイコウ)と「大盗」(タイトウ)の音の類似性を指摘することで両者の差異を打ち消しているといえよう。同じ庚申に生れたと言われる「秀吉」と「五右衛門」が、「太閤」つまり天下人と「大盗」つまり大泥棒という反転した立場になる運命の悪戯が多くの物語を惹起したのに対し、この

記述は、その反転が見せかけのものに過ぎないことを明かしているのである。

さらに注目すべきは、この「お喃」で語られていく一連の出来事が、九代目市川団十郎と五代目尾上菊五郎の「島原」＝新富座での〈芝居喃〉を観劇した後の出来事であることが殊更に語られている点である。島原が立ち退いた後、島原は新富町と名前を変えた。その六丁目に劇場が新築されたため、明治の人々は元の地名にちなみ、新富座を「島原」と呼んだのである。

このように、文章の上でも、物語内容の上でも、「かくれんぼ」では〈芝居〉が端緒となつていくことがわかるだろう。

続く場面で、主人公俊雄は同伴の男と共に座敷に上がり、芸者小春と出会う。

小春俊雄は語呂が悪い蜷川の御厄介にハならぬことだと同
伴の男が頓着なく混返すほど猶逡巡みしたるが孰か知らん
異日の治兵衛はこの俊雄今宵が色酒の浸初め鳳雛麟児は母
の胎内を出でし日の仮り名にとめてあはれ評判の秀才も
これよりぞ無茶となりける

同伴の男は、「心中天網島」〔近松門左衛門、享保5年初演〕

の紙屋治兵衛と遊女小春に俊雄と小春を準えており、語り手もそれを引き継いでいることが分かる。「孰か知らん異日の治兵衛はこの俊雄」という言葉は、後日を知っている語り手による批評的な言説であることを示していよう。

俊雄が小春と馴染みになる様子は、たとえば、「相生の松」(謡曲「高砂」〔世阿弥、初演不明〕や歌舞伎・浄瑠璃「文武相生松」〔作者不明、享保11年初演〕「相生源氏松緑葉」〔並木舎五柳、明治23年初演〕などのように、「芝居」を彷彿とさせる語彙を用いながら語られていく。「行義よくてハ成難いがこの辺の恋の辻占」というように、その語りには随所に語り手の判断が挿入されている。「俊雄君閣下」という慇懃無礼な呼称は、語り手による俊雄に対する皮肉のようにも捉えられよう。語り手は、登場人物に癒着しすぎることはなく一定の距離を取る。

随所に散りばめられた〈芝居〉の引用のうち、ここで一部について書いて置きたい。「五斗兵衛が末胤酔へば三郎づれが鉄砲の音位ゐにハびくりともせぬ強者」とは、泉三郎の鉄砲の音で目を覚ます五斗兵衛盛次のエピソードに由来するが、これも三段目の通称「五斗三番叟」で知られる「義経腰越状」〔千鶴莊または並木永輔、宝暦3年初演〕などの引用であり、「新田足利」という言葉からは「心霊矢口渡」〔福内鬼外、明和7年

初演」などをはじめとする太平記ものの《芝居》が思い出されるだろう。

このように、数多くの引用を差し挟みつつ、語りは小春そしてお夏と俊雄の交渉へと展開していく。

おしゆんは伝兵衛おさんハ茂兵衛小春は俊雄と相場が極れば望みの如く浮名は広まり逢ふだけが命の四畳半に差向ひの置炬燵トント逆上ますると噂はれて其頃は嬉しく偶まかけちがへバ互ひの名を右や左や灰へ曲書一里を千里と帰つたあくる夜千里を一里と復た出て来て顔合せればそれで気が済む雖さま事罪のない遊びと歌川の内儀からが評判したりしが或夜会話の欠乏から容赦のない欠伸防ぎにお前と一番の仲よしハと俊雄が出した即題を儂より歳一つ上のお夏呼んで遣つてと小春の口から説勧めた答案が後日の崇り

前述の「心中天網島」における小春と治兵衛の設定を受け継ぎながら、通称「堀川」として知られる「近頃河原達引」「作者不明、天明2年（人形浄瑠璃）・天明5年初演（歌舞伎）」などのおしゆんと伝兵衛、「大経師昔暦」「近松門左衛門、正徳5年（人形浄瑠璃）・正徳5年（歌舞伎）初演」などのおさんと

茂兵衛に小春と俊雄は並置されている。つまり、心中（「心中天網島」「近頃河原達引」、磔（大経師昔暦）」といった悲恋・死のイメージに小春と俊雄は準えられているのだ。

ここで「置炬燵」という語が使用されているのは、「心中天網島」の改作「心中紙屋治兵衛」「近松半二、安永7年初演」をさらに改作した「天網島時雨炬燵」からの連想であろう。「置炬燵」という言葉には、炬燵でうたた寝をする治兵衛の姿が引用されており、本作の文章が実に緻密に積み上げられていることが分かる。

さて、小春とお夏、二人の俊雄を巡るいざこざを前に、

思へばこの味ひが恋の誠と俊雄は精一杯小春をなだめ唐琴屋二代の嫡孫色男の免許状をみづから拝受し暫くお夏への足をぬきしが波心楼の大一坐に小春お夏が婦多川の昔を今に、

と語られるが、「唐琴屋二代の嫡孫色男」とはつまり、「梅暦辰巳園（梅暦）」「為永春水、明治3年初演」、現在では「梅ごよみ」「木村錦花、昭和2年初演」として上演される「梅暦」の丹次郎のことを指している。とすると、「婦多川の昔を今に」とは、米八・仇吉による丹次郎をめぐる喧嘩に、小春・お夏を

準えた表現であるといえよう。

ここまでの場面で引用された〈芝居〉のいくつかについて言及して置こう。「番頭丈八が昔語り」とは「お駒才三」として知られる「恋娘昔八丈」「松貫四・吉田角丸、安永4年初演」のことである。また、「小春はお染の母を学んで」とあるが、「お染の母」とはお染久松ものとして知られる「新版歌祭文」「近松半二、安永9年初演」のお常あるいは「於染久松色読売」「鶴谷南北、文化10年初演」の貞昌のことを指す。「千古不変万世不朽の胸づくし鐘にござる数々の怨みを特に前髪に命じて」とは、安珍・清姫伝説を元とし、「へ鐘にうらみが数々ござる」という長唄の歌詞で有名な「京鹿子娘道成寺」「藤本斗文、宝暦3年初演」からの引用である。この「道成寺」は「かくれんぼ」冒頭部で俊雄が見たという九代目団十郎も得意とした演目の一つとして知られていることから、この物語では一つひとつの言葉が緻密に関連していることが改めて理解できよう。

これらは皆、引用元となる〈芝居〉における状況や境遇との類似性によって引用され、〈芝居〉の登場人物と「かくれんぼ」の登場人物の状況や境遇を重ねることで、引用元の〈芝居〉そのものが持つ物語内容や、それに伴う豊かなイメージを喚起させる効果を持つ。むしろ、そのイメージの全てが物語の筋に影響

を与えているわけではないが、このような引用を繰り返し行うことで、和歌の本歌取りのように表現の重層化が図られるのである。

さて、俊雄は小春とお夏のみならず、秋子とも交渉するようになるが、その際、「脆いと申せば女程脆いは御座らぬ女を説くハ智力金力権力腕力この四つを除けて他に求むべき道は御座らねど」「是即ち女受の秘訣色師たる者の具備すべき必要條件」というように、「女」とはどういうものであるのか、「女受の秘訣」は何であるかという色事に関する批評的な語りが展開されていく。これらは、はじめは初心であつた俊雄が、色事の作法を会得したことを示す語りである。

この場面で着目すべきは、小春、お夏、秋子との間の痴情の纏れを、『らいふ、おぶ、やまむらとしを』へ特筆大書すべき始末となりしに」と語っている点である。というのも、ここから、俊雄の人生を物語化するような志向が窺えるからである。

そして、語りはその事態を「俊雄も聊か辟易したるが弱きを扶けて強きを挫くと江戸で逢たる長兵衛殿を応用しおれハおれだ」と小春お夏を跳飛ばし泣けるなら泣けと悪ツぱく出た」と「浮世柄比翼稲妻（御存鈴ヶ森）」「四世鶴谷南北、文政6年初演」において白井権八を助ける幡隨院長兵衛を「応用」して語る。

《芝居》における任侠長兵衛は男の中の男、まさに大役であり、このような状況で長兵衛のような大きい役を引き合いに出すのは些か滑稽であるといえよう。また、直前で小春とお夏を「若女形で行く不破名古屋」とするのも、「浮世柄比翼稲妻」からの引用であり、ここでもこの文章が緻密に彫琢されていることが窺える。

語りは、さらに冬吉、小露との交渉、そして俊雄の花柳界通いからの一時撤退へと移る。「それ倩らいろは四十七文字を按ずるに、こちや登詰めたるやまけの「ま」が脱ければ残る所の「やけ」となるハ自然の理なり」という一文があるが、これは、「やまけ」という字の「ま」が脱ぬければ（「間抜け」との掛詞）「やけ」（自棄）という字が残るといふ言葉遊びである。このように、滑稽味のある、戯文的な表現が「かくれんぼ」の文体を為しているのだ。そしてこれこそが、「かくれんぼ」の文体の独自性であろう。見て来たように、本作では音の類似性によって一つひとつの語が互いに連関し、その言葉によって語られる内容もまたそれぞれ密接に結び付いている。その緻密さが滑稽味を帯びて表現されているところに、「かくれんぼ」の文体の特異性はあるのである。

また、ここで「肱を落書の墨の痕淋漓たる十露盤に突いて湯

銭を貸本にかすり春水翁を地下に隠せしむるの儘」と為永春水の名が出て来るのは、唐琴屋の丹次郎からの繋がりである。

既に述べたように、語りは無条件に俊雄に寄り添うものではない。たとえば、「二言目にハ女で食ふといへど女で食ふハ禽語樓の所謂実母散と清婦湯他ハ一度女に食れて後の事なり」「自堕落ハ馴れるに早く何日迄も血氣熾んと我れから信用を剥で除けたま、の皮何うなるものかと沈着居たるがさて朝夕を共にするとなれば各々の心易立から檻褭が現はれ」というように、語りには、語り手の批評的言説が差し挟まれているのである。

物語は、雪江、お霜との交渉、そして俊雄が「名代の色悪」へと変貌したことが語られ最後となる。お霜に責められた俊雄は、「先祖の助六さまへ」済まないと、歌舞伎十八番の一つである「助六縁江戸桜」「不明、正徳3年」の助六を自身の先祖に位置付ける。お霜に謝り倒している状況で、江戸一番の伊達男の末裔であると自ら述べる俊雄は実に滑稽であろう。

この最終場面で特徴的な点は、「最う千秋楽と俊雄ハ幕を切り」というように、「千秋楽」「幕切り」という《芝居》の用語が援用されていることである。さらに、

村様の村ハむら気のむら、三十前から綱でハ行かぬ恐ろし

の腕と戻橋の狂言以来かげの仇名を小百合と呼ばれあれと云へば点頭かぬ者のない名代の色悪変ると云ふハ世より心不目出度しく

と「戻橋の狂言」が言及されるが、これは本作発表の前年の11月、歌舞伎座の幕で初演された「戻橋」「河竹黙阿弥、明治23年初演」、本名題「戻橋恋角文字」のことを指す。初演時、鬼女は本作冒頭にも登場した五世菊五郎、綱は二世市川左団次であった。

俊雄は坂田金時、卜部季武、碓井貞光とともに源頼光に仕えた渡辺綱ではなく、実は鬼女であった小百合という仇名で呼ばれる。「村様のむら」「むら気のむら」「綱」という音の連想から「戻橋」が導き出され、そこから「綱」と並ぶ「小百合」へと言葉が繋がっていることが分かるだろう。

ちなみに、「変ると云ふハ世より心」とは、「仮名手本忠臣蔵」「二世竹田出雲・三好松洛・並木千柳、寛延1年初演」九段目「山科閑居の場」の「へ移り変るは世の習 変らぬは親心」からの引用である。

以上見てきたように、「かくれんぼ」は、俊雄が「色悪」という〈芝居〉の役へと変貌していく物語であるといえる。もち

ろん、立役ではなく女形である小百合は「色悪」ではないのだが、この点については後に詳述したい。

五、俊雄が準える／準えられる〈芝居〉

「かくれんぼ」の物語内容を確認したところで、本作に引用された様々な〈芝居〉の中でも、俊雄が自らを準える、あるいは、俊雄が人から準えられる〈芝居〉に着目したい。というのも、これらの〈芝居〉には、状況や境遇の類似性から引用され、そのイメージによつて表現の重層化を図るという機能だけに留まらない、着目すべき機能や特徴があると考えられるからである。まず、一つ目が、「心中天網島」の紙屋治兵衛である。

着たる糸織の襟を内々直したる初心さ小春俊雄は語呂が悪い蜷川の御厄介にハならぬことだと同伴の男が頓着なく混返すほど猶逡巡したるが孰か知らん異日の治兵衛はこの俊雄今宵が色酒の浸初め鳳雛麟児は母の胎内を出でし日の仮り名にとめてあはれ評判の秀才もこれよりぞ無茶となりける「…」おしゆんは伝兵衛おさんハ茂兵衛小春は俊雄と相場が極れば望みの如く浮名は広まり逢ふだけが命の四

畳半に差向ひの置炬燵トント逆上ますると噂はれて其頃は嬉しく偶まかけちがへバ互ひの名を右や左や灰へ曲書一里を千里と歸つたあくる夜千里を一里と復た出て来て顔合せればそれで氣が済む雖さま事罪のない遊びと歌川の内儀からが評判したりしが

このように、同伴の男や世間といった他者が俊雄を紙屋治兵衛に準えていることがわかる。「心中天網島」では、治兵衛の妻おさんへの義理に苦しみながらも、綱島の大長寺で小春と治兵衛は心中し、果てる。二人は手に手を取って心中へと赴くが、大長寺までの間、天神橋から過ぎて来たいくつもの橋を振り返り、「あれ見や」とその先にある橋を指し示し、死への道を歩む道行「名残りの橋づくし」は有名である。このことから、治兵衛に準えられる俊雄には死のイメージが付与されていることがわかるだろう。

二つ目の〈芝居〉は、「梅暦」である。

思へばこの味ひが恋の誠と俊雄ハ精一杯小春をなだめ唐琴屋二代の嫡孫色男の免許状をみづから拝受し暫くお夏への足をぬきしが波心楼の大一坐到小春お夏が婦多川の昔を今

に、何うやら話せる幕があつたと聞きそれもならぬと又福よしへまぐれ込みお夏を呼べばお夏ハお夏名誉賞牌を執らへとも落しかねるを小春が見るから又かと泣て懸るに最うふツつりと浮気ハせぬと砂糖八分の申閑厭氣といふも実ハ未練

とあるように、小春とお夏に取り合いをされる俊雄は、自身を「梅暦」の丹次郎として積極的に準えている。

「梅暦」というと、「かくれんぼ」発表の後に上演される木村錦花による現行「梅ごよみ」(昭和2年初演)の印象が強いが、この「梅ごよみ」は、明治3年に上演された「梅暦辰巳園」を基に作られたという。「婦多川」での顛末、つまり〈芝居〉で有名な仇吉が丹次郎のために仕立てた羽織を踏む喧嘩の場面は、春水の原作では「梅暦辰巳之園」に該当する。

丹次郎は米八・仇吉・お長(蝶)に愛され、貢がれる色男であり、そこに死の影はない。むしろ、生命力に溢れた人物であると言ええるだろう。俊雄は、生のイメージを抱かせる人物に自らを位置付けるのである。

三つ目の〈芝居〉は、「助六縁江戸桜」である。

お霜ハほんと、口を明いてあきる、こと曲亭流を以てセバ半响許兎も角大事な顔なれど潰されたうらみを言て／＼言まくらうと俊雄の跡をつけねらひ、それでも貴郎ハ済まするか、済まぬ／＼真実済まぬ、屹度済ませぬか、屹度済ませぬ、其済まぬハ誰へで御座ります、先祖の助六さまへ、何で御座んすと振上げてぶつ真似のお霜の手を俊雄は執らへ是ではなお済むまいと恋ハ追々下へ落て遂にふたりが水と魚との交を隔て

このように、俊雄は自身の先祖に助六を位置付ける。ここからは、助六の末裔であるという俊雄の自己認識が窺えよう。

実際の助六は花魁揚巻と心中したのであるが、《芝居》における助六は心中や死の要素が抹消され、実は曾我の五郎時致であつたと明かされる。最終的に髻の意休を討ち果たす助六は、江戸一番の伊達男であり、喧嘩の強い人物である。つまり、生のイメージが付与された人物の血筋に俊雄は自己を準えているのである。

四つ目の《芝居》は、「戻橋」である。

村様の村ハむら気のむら、三十前から綱でハ行かぬ恐ろし

の腕と戻橋の狂言以来かげの仇名を小百合と呼ばれあれと云へば点頭かぬ者のない名代の色悪変ると云ふハ世より心不目出度し／＼

と、俊雄は「戻橋」の上演以来、実は鬼女であつた小百合に他者から準えられている。

歌舞伎舞踊「戻橋」では、渡辺綱は一条戻橋で美しい娘・小百合と出会うが、水面に映る影を見た綱は、小百合が実は愛宕山の悪鬼であることを知り、その片腕を切り落とす。小百合は黒雲の中に消え、「へ失せにけり」という常磐津の語りとともに幕切れとなる。とすると、ここでも他者から俊雄に死のイメージが付与されていることが分かるだろう。

以上、四つの《芝居》から、生のイメージと自らを結び付けようとする俊雄の「心理」が窺える。むろん、ここでの「心理」は、苦悩や葛藤といった内面の告白と直ちに結びつくような、一般的に想起される近代小説における「心理」とは些か異なる。しかし、ここからは、自身を生命力溢れる人物と重ねようとする俊雄の心のありかた、精神作用が確かに窺えるのである。つまり、「かくれんぼ」には、《芝居》の引用という形で、俊雄という個人の姿、心情が書き込まれているのである。

本作で引用される〈芝居〉の中でも、俊雄が自らを準備する、あるいは他者に準備される〈芝居〉は、元の物語が持つイメージを単に踏襲し、増幅させるのではない。引用元の〈芝居〉を参照することで強調されるのは、その類似性ではなく、むしろその〈芝居〉との差異なのである。そしてその差異性の中に、「心理」とも言い換え可能な、俊雄の在り方の独自性が見出せるのである。

また、他者による評価は死を志向しており、自己認識は生を志向しているという、アイデンティティ（＝自分は何者であるのか）とポジショナリティ（＝他者が自分を何者と名指しているか）のずれを、この物語は図らずも開示する。これはまさに、「個人」という概念がもたらす近代の問題である。

たしかに、〈芝居〉とは類型であり、〈芝居〉をただ羅列しただけではそこから「心理」を導き出すことはできない。本作で引用される〈芝居〉の多くは、既存の物語の登場人物の状況や境遇、つまり〈芝居〉の類型を巧みに利用し、重層的なイメージを効果的に喚起させてきた。そのような引用の中に、この物語独自の「心理」を読み取ることは難しい。

重要なのは、本作ではそのような一般的な機能に留まらない引用が、俊雄の自己認識や他者からの認識に関わる語りの中で

行われていたということである。〈芝居〉の類型をそのまま踏襲したのでは、それによって俊雄の独自性を発揮することは難しい。しかし、〈芝居〉が元々有する類型性と、物語内容の異なる様々な〈芝居〉をブリコラージュして積み重ねたイメージとの落差によって、既存の類型としての〈芝居〉の登場人物とは異なる俊雄の姿が見出されるのである。そしてその差異化された姿こそが、類型へと回帰されない、俊雄の「個人」としての姿なのである。

俊雄は、他者による評価が示す「死」、自己認識である「生」のどちらに偏るのでもなく、乖離した二つの狭間に存在する。二つの可能性が提示されながらも、「死」という類型にも「生」という類型にも陥らないことがまさに、俊雄が類型から抜け出している証拠であり、俊雄の独自性が描かれているということなのだ。¹⁶⁾

そもそも自己とは、他者との不断の対立関係や緊張関係から見出され更新される概念であることを踏まえれば、自己への認識と他者からの認識の落差に葛藤が生じない、むしろ断絶している点こそがこの物語の近代性だといえよう。というのも、このようなありかたは、自我の目覚めた個人が社会とぶつかり葛藤するという近代文学のパターンの裏返しだからである。近代

的自我の問題を前に懊悩することがないという俊雄の姿は、近代を提示しながら、類型に陥った他の近代小説を逆照射する。更によえば、この点がまさに綠雨文学の特徴ともいえる「皮肉冷笑」であると取ることも可能かもしれない。

思うに、これは歌舞伎における「思入れ」と相似する「心理」描写の方法なのである。歌舞伎では、顔の表情に個性的な表現を許さず、動作と姿態がそれを代行する。特別に俳優に心理状態を描写させるくだりでは、「ト思入れあつて」とト書きして俳優の工夫に任せ、そのト書きのすべてに感情心理の型を含めさせるのだ。⁽¹⁷⁾ここまで確認してきたように、「かくれんぼ」では、殊更に自身を生るイメージと結び付けようとする俊雄の「心理」とも言えるものが、俊雄が自身を丹次郎や助六という〈芝居〉の登場人物に準える行為によって暗に示されていた。このような俊雄の心のありかたを語りによって描写することも可能であろう。現に、登場人物の内面を語りによって表現するような心理描写が近代文学の標準的な方法となっている。しかし、「かくれんぼ」ではそのような方法は採用されない。語りによって詳述するのではなく、引用という〈型〉で、しかもその〈型〉をいくつも重ね、本来の姿からずらすことによって、「心理」を表現するのである。

六、〈芝居〉としての「かくれんぼ」

「かくれんぼ」が〈芝居〉的な物語であることは概ね明確となつたといえよう。四章と重複するものもあるが、その志向が直接的に表現された部分を今一度確認したい。

小春ハ赤お夏ハ萌黄の天鷲絨を鼻緒にしたる下駄の音荒々しく俊雄秋子が妻も籠れり我れも籠れる武蔵野へ一度にどつと示威運動の咽声座敷が座敷だけ秋子は先刻逃水『らいふ、おぶ、やまむらとしを』へ特筆大書すべき始末となりしに俊雄も聊か辟易したるが

二重鍵括弧を用い、『らいふ、おぶ、やまむらとしを』と名付けるこの語りは、出来事を物語化＝戯曲化しているといえよう。これはまさに、俊雄の出来事の〈芝居〉化なのである。

また、物語の末尾を見て欲しい。

山村の定紋負てハ居ぬとお霜が櫛へ蒔絵した日を最う千秋楽と俊雄ハ幕を切り元木の冬吉へ再び焼附いた腐れ縁燃盛

る噂に雪江お霜は顔見合せ鼠繻珍の煙草入を奥歯で嚙んで
畳の上敷きへ投げつけ扱てハ村様か目が足りなんだと其あ
くる日の髪結にまで当り散らし欺されて啼く月夜烏まよは
ぬこと、触廻りしより村様の村ハむら氣のむら、三十前か
ら網では行かぬ恐ろしの腕と尻橋の狂言以来かげの仇名を
小百合と呼ばれあれと云へば点頭かぬ者のない名代の色悪
変ると云ふハ世より心不目出度し／＼

「千秋楽」「幕を切り」と俊雄の行動や状況を〈芝居〉の用語
で準えている。また、物語を通して、俊雄が初心という状態か
ら「色悪」という〈芝居〉の役柄へと変貌していることが分か
るだろう。歌舞伎の役柄である「色悪」とは、敵役の一つであ
る。表面は二枚目であるが、色事を演じながら、実は残酷な悪
人で、女を裏切る悪人の役のことを指す。つまり「色悪」は立
役の一種であるため、女形である小百合とは直接的には重なら
ないのである。とすると、この言葉は小百合に掛かっているの
ではなく、花柳界での交渉を通して変貌した俊雄のありさまを
指し示すことになる。そのような意味で、「かくれんぼ」は俊
雄が役柄化する物語であるといえるのだ。

さらに、「不目出度し／＼」と「かくれんぼ」を顕在的な形

で物語化し、まるでチョンと柝を打つような幕切れを演出する
語りで「かくれんぼ」は擱筆されるのである。

そもそも、「かくれんぼ」の舞台である花柳界という場所自
体が〈芝居〉的な場であることは言を俟たない。芸者と客は座
敷という舞台上で疑似的な恋愛関係を演じる。「かくれんぼ」では、
小春、お夏をはじめとする女たちは芸者という役を、客である
俊雄は旦那という役を見事に演じているのだ。

このように、「かくれんぼ」からは、語られた俊雄の人生を
物語化し〈芝居〉化するような語りが見える。「かくれんぼ」
というこの物語自体が〈芝居〉化しているのである。

それは、「かくれんぼ」が単に虚構の物語であるという意味
に留まらない。〈芝居〉にはじまり〈芝居〉に終わるこの作品
では、引用や地口に満ちた文体が常に先行する〈芝居〉を想起
させながら、物語自体も〈芝居〉化していくという意味で、二
重に作用しているといえるのだ。

七、おわりに

本稿では、〈芝居〉に着目して緑雨の「かくれんぼ」の考察
を試みた。引用される〈芝居〉を丹念に追うと、先行論ではそ

の欠如が指摘されてきた個人の「心理」が、(事後的にみると)近代小説の正統とされる方法とは異なった形で、丹念に書き込まれていたことが分かる。

《芝居》とは虚構の世界に遊ぶ行為であるが、かくれんぼという遊戯を題名とするこの虚構の物語もまた《芝居》であるといえる。

栗飯原匡伸⁽⁹⁾論は、

引用の多くは、タイトル、人物、語句、主題に限られ、他のテキストのイメージを印象的に立ち上げ表現に重層性を与えているが、一読して引用が分かるものも多くあるものの、その大半は地の文に埋没された形で表現されていく。こういった引用を探しだしていく作業もまた《かくれんぼ》ということができるのかもしれない。

と首肯すべき意見を述べている。もちろん、他のテキストにもそのような側面はあるが、このテキストはそれが顕著であるという点に特徴があろう。「かくれんぼ」は、かくれんぼ＝潜在している引用と戯れる必要のある、遊戯を求めるテキストであるのだ。

「かくれんぼ」の文体は非常に《戯作》的である。縁語・類語・掛詞・地口・洒落・引用といった、音や意味による類似性によって引き出されていく技芸としての言葉の多層性・豊穣性は、(例外はあるものの)近代小説がその成立過程で捨象していった要素の一つであるといえる。他の言葉には代替不可能な、総てが連関するような緑雨のその緻密な文体は、語彙・文体のレベルでは極めて平板化していった日本の近代小説の姿を逆照射するだろう。⁽²⁰⁾

近代小説成立の過渡期であった明治二十年代に書かれた「かくれんぼ」は、回顧的に見ればその後の文学史の王道になり得なかった。そのような意味で一見、「前近代」あるいは「反近代」のように見える「かくれんぼ」は、検討から明らかになったように実は近代的要素に満ちている。それは単に、本作が「大日本帝国憲法」「株式会社」「電話」「天気予報」「絵入新聞」という、同時代的・近代的な事項を文章中に取り入れたことを指しているのではない。近代小説を逆照射するような文体や俊雄の個としての姿、「心理」描写のあり方は、同時代を的確に捉えつつ、それを反転させているという意味で近代的なのである。そして、「かくれんぼ」において夥しく引用される様々な《芝居》は、先行する《芝居》との類似性・差異性の提示によって、「か

くれんぼ」を既存のそれとは違う形の〈近代小説〉たらしめる装置として機能していたのであった。とするならば、殆ど無意識のうちに請け負ってきた、緑雨の文体や物語内容が近代的ではないという前提は、今一度改められなければならない。

付記 本稿は令和1年10月5日に開催された國學院大學國文學會十月例会に於ける口頭発表に基づいている。会場にて貴重な意見を賜った皆さまに心より御礼申し上げます。

【註】

- (1) 齋藤緑雨「かくれんぼ」故齋藤緑雨君談話(伊原青々園、後藤宙外「唾玉集」春陽堂 明治39年9月)
- (2) 無署名「文芸時評」(「日本評論」明治24年7月)
- (3) F. C. A「かくれんぼ」(「国民之友」明治24年9月)。F. C. Aとは不知庵、つまり内田魯庵である。
- (4) 無署名「かくれんぼ」(「読売新聞 附録」批評「明治24年8月1日。無署名ではあるが、明治24年の「読売新聞」批評「欄であることから、坪内逍遙による評であると判断できよう。
- (5) 湯地孝「解説」(「かくれんぼ」岩波文庫、昭和14年5月)
- (6) 伊藤整「近代日本人の発想の諸形式」(「思想」昭和28年2月、3月)
- (7) 池田一彦「齋藤緑雨『かくれんぼ』」(「國文學 解釈と教材の研究」平成6年6月)

- (8) 河合恒「齋藤緑雨『かくれんぼ』における〈叙〉の意義」(「國學院雑誌」平成17年10月)
- (9) 栗飯原匡伸「齋藤緑雨『かくれんぼ』における批評精神」(「國學院雑誌」平成18年3月)
- (10) 「かくれんぼ」には、吉田精一による註釈(『日本近代文学大系47 明治短篇集』角川書店、昭和45年5月)や、花崎真也・川岸純子による脚注(『明治の文学第15巻、齋藤緑雨』筑摩書房、平成14年7月)、宗像和重による校注(『新日本古典文学大系明治篇29 風刺文学集』岩波書店、平成17年10月)など充実した注釈が施されており、本稿もこれらの成果に負うところが多い。
- (11) 理論書としては、話しことばに近い文体で書かれた円朝の速記本(三遊亭円朝「怪談牡丹燈籠」初版 全十三篇のうちの五、六篇(東京神史出版社、明治17年8、9月)を評価した坪内逍遙の「小説神髓」(松月堂、明治18年9月、明治19年4月)、物集高見の「言文一致」(平尾錦蔵、明治19年3月、矢野文雄の「日本文体文字新論」(報知社、明治19年3月)、末松謙澄の「日本文章論」(東京文学社、明治19年11月)、山田美妙「言文一致論概略」(「学海之指針」明治21年2月、3月)などが挙げられよう。実作としては二葉亭四迷の「新編浮雲」(金港堂、明治20年6月、明治22年8月)や山田美妙の「夏木立」(金港堂、明治21年8月)などが有名である。
- (12) 馬場孤蝶「緑雨君の作を讀みて」(「現代日本全集」第7篇 改造社、昭和4年2月)
- (13) 註(1)に同じ
- (14) 正直正太夫「初学小説心得」(「読売新聞」明治23年2月14日、3月14日)
- (15) 作者緑雨に寄り沿えば、「油地獄」序文の中で、「歴史的妄想」「小説的妄想」について言及しつつ、物語の登場人物への同情・同化を「この場合にハ、これを小説と云ふより芝居と云ひたい」と述べ、小説と

芝居を峻別している。

(16)

季節の名前が付され、代替可能な存在として描かれている芸者たちは類型であるともいえ、女の「心理」が描かれていないとの批判も可能である。しかし、これは本作の問題というよりもむしろ近代文学の問題であり、同時代あるいはそれ以降の作品においても、同様の問題を孕む作品は枚挙に暇がない。本稿では、「心中天網島」と重ねるために「小春」の名が出現し、その「小春」という語が「お夏」「秋子」と次の言葉を生んでいく類語・縁語的な、言葉遊びの機能として芸者の名前が作用していることに意義を見出したい。

(17)

『日本古典文学大系98 歌舞伎十八番集』(岩波書店、昭和40年6月)「用語一覧」「思入れ」参照。

(18)

『歌舞伎辞典』(平凡社、昭和58年11月)「色悪」参照。

(19)

註(9)に同じ

(20)

言文一致体は、「文芸」「修辞」と表現可能な、読者の解釈の問題ではなく伝統として重ねられる語彙レベルでの言葉の重層性や豊かさを平板化してしまったと考えられる。「稲舟の否にはあらず」「身も住吉の」といった掛詞・洒落・地口のような、文語体では当たり前の如く行われていた言葉遊びが近代小説の文体の王道になり得なかったという点に、近代文学成立の過程で喪失されていったもののうちのひとつを見出すことが出来るだろう。

※「かくれんぼ」の本文は『齋藤緑雨全集』第六卷(平成2年9月)に拠り、引用に際してルビは省略、旧字体は新字体に改めた。